

FEMINILIDADE: UM DETALHE*

*Izabel Haddad Marques Massara***

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

RESUMO

O presente texto pretende abordar a questão da feminilidade em relação ao tema das roupas. Freud havia concluído que a mulher “trançava e tecia” para encobrir a falta fálica e Lacan no rememorou com seu texto, que a mulher se portava como uma “autêntica tecelã” nos rearranjos pulsionais que empreendia em sua vida anímica. Partimos de alguns autores da literatura para demonstrar que a tese freudiana e lacaniana somente corroboram com a hipótese de que há uma relação intrincada entre mulheres e roupas, melhor dizendo: entre a feminilidade e a “função do véu”. Entretanto, o feminino lança mão do véu que são as roupas, segundo a psicanálise, para encobrir uma suposta falta da mulher. Nesse sentido a roupa é uma saída fálica que encobriria a castração. O texto aponta então uma via de apreensão do feminino pelo tema do detalhe, pois as qualidades desse objeto ínfimo e sutil apresentam uma saída pelo estilo próprio e feminino de cada uma das mulheres. Ou seja, se a roupa apresenta uma saída pela via do falo, o detalhe marca o todo com um corte e reabre a questão da mulher com a própria falta.

Palavras-chave: feminilidade; detalhe; contingência; roupa; objeto a.

FEMININITY: A DETAIL

ABSTRACT

The present text intends to approach the question of femininity in relation to the theme of clothing. Freud concluded that “braiding and weaving” was meant to cover the phallic lack, and Lacan reminded us with his text of the behavior of women as authentic weavers in the rearrangements of the drives that they have set up in their animic lives. We depart from some authors of the literature to demonstrate that the Freudian and Lacanian thesis only corroborate the hypothesis that there is an intricate relationship between women and clothing, that is, between femininity and “the function of the veil”. However, the feminine employs the veil-which is the clothes, according to psychoanalysis- to cover a women’s supposed lack. In this sense, the clothing is a phallic exit that would hide castration. The text points to another possibility of apprehension of the feminine through the theme of the detail, since the qualities of this little and subtle object present an exit through each woman’s feminine and unique style. That is,

* Texto dedicado à minha filha Stella, meu doce detalhe do feminino.

** Endereço para correspondência: Consultório Particular. Rua Levindo Lopes, 333. Sala 506. Savassi - Belo Horizonte, MG – Brasil. CEP: 30140-170. E-mail: izabelhaddad@hotmail.com

if clothing presents an exit through the phallus, the detail marks the whole with a cut that reopens the issue of the woman with her own lack.

Keywords: femininity; detail; contingency; clothing; object a.

A adorável misticadora usa os *pequenos artificios* (grifo nosso) políticos da mulher [...]. Ninguém como a *femme comme il faut* para estar à vontade dentre de suas vestes; nada a incomoda. Sua toailete está sempre em harmonia com seu caráter, ela teve tempo para se estudar [...]. O talento dessa mulher é a vitória de uma arte inteiramente plástica (BALZAC, 2006, p. 100).

“A mulher é primordialmente como nos dizem uma tecelã”, diria Lacan (2005[1962], p. 224). “Parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e as invenções na história da civilização, no entanto há uma técnica que podem ter inventado – trançar e tecer”, foi o que disse Freud no texto *Feminilidade*, em 1933. As duas frases nos remetem à ligação da mulher com a tessitura e isso não parece ser um mero acaso. A teoria psicanalítica associou a feminilidade à tessitura artesanal saída do ventre de uma mulher-aranha: “[...] esse trabalho de texto que sai do ventre da aranha – sua teia” (LACAN, 1985[1972], p. 126, grifo nosso).

O veio central de nosso tema de estudo em Freud parte da referência à mulher como quem tece para encobrir uma falta. Essa afirmação parece-nos, à primeira vista, um dado sem relevância, mas se tomada pelo leitor mais arguto, com cuidado, transforma-se em uma questão que pode ser colocada para esclarecer a própria dificuldade em definir a natureza da feminilidade. O tecer aparece como “pano de fundo”, mas a verdadeira questão que insiste por trás dessa idéia são as vicissitudes que a castração apresenta para a mulher ao longo desse encontro com a feminilidade. Tecer, segundo a teoria freudiana foi uma invenção, e as invenções aparecem diante de uma necessidade. Para Freud as mulheres tinham a necessidade de esconder sua inferioridade em relação à falta fálica.

Lacan anuncia também que a mulher era uma tecelã e admite a “importância fundamental” do que ele chama de véu: “Vemos aí a importância fundamental daquilo a que chamei o véu. É pela existência das roupas que se *materializa o objeto*” (LACAN, 1991[1959], p. 198, grifo nosso).

Essa afirmação é o principal argumento de duas de nossas elaborações. A primeira é de que a roupa poderá ser chamada de véu, pois materializa, de forma clara, o que o tema do véu traz à tona na relação humana com o mundo, e segundo, que as roupas materializam, para fazer ecoar as próprias palavras de Lacan, o objeto. O objeto que falta a elas materializa-se na roupa, sendo que elas encontram nessa tela uma saída para a feminilidade. O encontro com o objeto que é a roupa pode ser ilustrado por diversos autores da literatura, e é no sentido de exemplificar o que as teorias freudiana e lacaniana parecem sugerir de próximo entre mulheres e tessituras, que recorreremos a eles.

SOBRE FEMINILIDADE E LITERATURA: BAUDELAIRE, PROUST, BALZAC, FLAUBERT, MALLARMÉ

Foi na literatura que primeiramente pudemos perceber a descrição do traje em seus mínimos detalhes. Oscar Wilde, Jean Cocteau, Flaubert, Baudelaire, Balzac, Mallarmé, Proust, Alain Poe e muitos outros escreveram sobre roupas em seus textos colonizando-os de descrições pormenorizadas. A personalidade das personagens femininas nos romances desses homens se confundia com certa apologia do vestir, como se a natureza psíquica e afetiva estivesse diretamente relacionada com seu figurino. Nesses ensaios, mesmo em casa, elas estavam sempre *coiffed* — palavra antiga que expressa o tom adequado a uma cerimônia importante. O que realmente importa é a elegância enfática, a determinação de estar vestidas de modo peculiar, naquele momento.

As personagens nunca se mostram em trajes informais ou em desalinho, pelo contrário vestem-se sempre para um grande evento. Esse comportamento nos remete a uma questão que abarca, tanto a ideia de “vestimenta”, como de “investimento”. Aqueles romancistas pretendiam, ao que parece, transformar a mulher em algo divinizado pelo traje. Elas formavam com ele uma obra de arte irretocável. O inacessível vazio da mulher parece ser contornado e transformado em belo e bom, sendo a toailete o resultado da razão e do cálculo:

Desse modo, sou levado a olhar o adorno como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana. [...] tudo o que a moda faz deve ser considerado uma deformação sublime da natureza, transformando a natureza grosseira e imunda em charme e beleza (BAUDELAIRE, 1996, p.244).

Esses autores deixam claro ao leitor que a mulher se completava com sua toailete. Assim, ela seguia aos olhos do espectador como uma espécie de mulher segura de si, sem fatuidade. Essa mulher, enaltecida pela literatura, se transforma em uma perfeição da natureza, ao mesmo tempo em que seu vestido a protege como uma couraça do olhar atento do espectador.

No Renascimento, quando se tinha um novo traje, mandava-se fazer um novo retrato, atestando que as roupas eram mais importantes do que uma simples cobertura de panos. Elas reuniam, de forma singular, a memória de um tempo longínquo, uma herança. No livro *O casaco de Marx* (STALLYBRAS, 1999, p. 19) uma peça de roupa podia ganhar o *status* de um objeto valioso e fazer, então, parte do testamento – o casaco do tataravô era listado como relíquia junto com os outros bens materiais.

Percebemos o quanto essas duas arquiteturas, roupa e sujeito que a veste, podem ser aproximadas, mesmo sendo aparentemente e clinicamente distanciadas. A vestimenta concerne à toda pessoa, a relação primordial do tecido e das roupas como cobertura do corpo humano, a ligação entre o homem e o pudor, a sedução e ao júbilo com a própria imagem. As consequências extraídas do fato de o homem

e somente ele, no reino animal, confeccionar e vestir roupas podem ser uma das ilustrações do que Lacan chamou de liame social, ou seja, através das vestes, o sujeito nasce para a sociedade como trajado e assim se insere nela.

A roupa pode nos remeter a toda essa ideia de sociedade, de humanização, de circulação de um discurso, visto que aos loucos ficaram reservados não só os episódios onde a nudez era vista como loucura, mas também, como cita Barthes (2005, p. 296) no livro *Imagem e Moda*: “Uma das últimas analogias de nosso vestuário ocidental, foi, na Idade Média, a indumentária dos loucos, dividida em duas partes, símbolo de divisão psíquica”.

O DETALHE LITERÁRIO

Foram os escritores que se preocuparam incessantemente com o que de mais rico podia ser apresentado na figura dos trajes: o detalhe. O detalhe é uma célula microscópica – a menor parte, ínfima porção do organismo capaz de vida independente; cada um dos elementos plásticos, microscópicos, dos tecidos orgânicos. O detalhe é esse “nada” da descrição que irradia uma vida independente.

Encontramos belíssimas páginas de descrições detalhadas das vestes das protagonistas em Balzac, Proust, Baudelaire, Mallarmé. Isso nos leva a crer que o vestuário compromete o corpo que cerca, e o detalhe é um ponto importante do todo, aquele no qual uma mulher não pode ser apreendida por inteiro. Falamos, aqui, de mulheres, pois as descrições nas obras dos autores citados nos mostram, claramente, que quando se fala de uma mulher na literatura desse tempo é preciso uma boa dose de descrições vestimentárias, como se elas não pudessem ser ditas senão desta forma. No caso dos homens, outros símbolos ganhavam mais “colorido”: por exemplo, poder, dinheiro, profissão.

Os romances do século XIX parecem sugerir em entrelinhas que a tela que a literatura pintava sobre as mulheres, descrevendo todo o seu traje, nos remetia à sedução pela própria imagem – essas mulheres se vestiam para o amor. As figuras femininas aparecem revestidas por qualidades psíquicas ligadas à questão do véu, tecido pela literatura e materializado em um modelo de vestimenta. O jornal *A última Moda*, editado por Mallarmé, apresenta uma variação infinita de uma mesma tautologia no sentido de que a moda não apresenta nenhum significado pleno. Ela restitui a pura permanência do bibelô. Segundo Barthes, o autor visava unicamente, em seu jornal, elaborar humanamente um sistema semântico puramente reflexivo.

Acredita-se que as mulheres da literatura também se valiam de objetos que faziam a função de um véu, tornando-se, em relação à roupa, um todo indivisível. O trecho do livro de Baudelaire (1996, p. 58), *Sobre a modernidade*, ilustra o que os romances deixavam vislumbrar da presença e do uso das roupas nas tramas amorosas e psíquicas da vida de uma moça:

Tudo que adorna a mulher, tudo que serve para realçar sua beleza, faz parte dela própria [...] ela é, sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento

de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolvem, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade, no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou cintilam delicadamente em suas orelhas. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? Que homem, na rua, no teatro, no bosque, não fruiu, da maneira mais desinteressada possível, de um vestuário inteligentemente composto e não conservou dele uma imagem inseparável da beleza daquela a quem pertencia, fazendo, assim, de ambos, da mulher e do traje, um todo indivisível? Parece-me que esta é a ocasião de retornar a certas questões relativas à moda e aos adereços, que apenas indiquei no começo deste estudo, e de vingar a arte do vestir das calúnias ineptas com que atormentam certos amantes equívocos da natureza.

O prazer do olhar de um homem e a corporificação de sua fantasia na figura de uma mulher parecem ser exaltados por Baudelaire nesse trecho. Os ornamentos, roupas, maquiagem se confundem com a figura da mulher, ou seja, os semblantes aqui parecem conferir um corpo tão irretocável a ela, que os dois são apenas um. Nesse momento, ao que nos parece, a personagem é envolvida com “atributos e o pedestal de sua divindade”. É claro quando o escritor acrescenta que um homem não deve ousar separar a mulher de sua roupa, e mais, que se lembre dela na sua ausência como inseparável de seu traje, pois, é dessa indistinção que parece provir toda a sua sideração por ela e é a partir disso que no imaginário pode-se construir toda uma consistência da imagem. A imagem que ela confere à mulher pode servir mais do que imaginamos no encontro dela com a feminilidade. Chegamos, então, a uma hipótese de que existe inegavelmente algo da feminilidade apontado pela natureza da roupa.

Em seu ensaio *OPintor da Vida Moderna*, o poeta francês Charles Baudelaire dedica dois capítulos para exaltar a mulher, sua indumentária e sua maquiagem. Um ser para quem e por meio de quem os artistas e os poetas compõem suas odes mais exaltadas; a mulher baudelaireana é, sobretudo, um astro, uma divindade. Ela é objeto de admiração e curiosidade mais viva que o “quadro da vida possa oferecer ao contemplador”. Mas esse “ser” fascinante e enfeitiçador não se apresenta, apenas, conforme a natureza o esculpiu. Baudelaire faz uma espécie de apologia aos adornos e maquiagens que compõem a mulher: “A idéia que o homem tem do belo imprime-se em todo seu vestuário, torna sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e, inclusive, impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto” (BAUDELAIRE, 2010, p. 14).

Ao desvalorizar a natureza que segundo o autor traduz “o horror”, chegamos, então, à expressão, do contrário, o belo e, em continuidade à roupa e à moda, elementos considerados um “sintoma do gosto pelo ideal, que flutua no cérebro humano acima de tudo que a vida natural nele acumula de grosseiro, terrestre

e imundo” (BAUDELAIRE, 1996, p. 9). A moda poderia, segundo Baudelaire, ser definida como “uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza”. Essa correção talvez nos leve à mesma idéia lançada por Freud e, posteriormente, por Lacan, de que a mulher seria uma tecelã e, através dessa técnica, esconderia algo da deformação que a anatomia lhe haveria legado.

Podemos nos perguntar se essa “superfície que Baudelaire apresenta, indivisível e inseparável, formada pela mulher e seu traje, que são como dois folhetos” que a pele e a vestimenta representam, teriam esta propriedade específica de organizar algo da relação entre os sujeitos. Partindo da constatação na obra lacaniana, de que não há relação sexual e que a mulher participa de uma inexistência, a roupa seria uma interposição, um anteparo que imaginariamente faz existir essa relação entre um homem e uma mulher através da “materialização do objeto”. Mais uma vez, nossa pergunta se dirige ao feminino e o papel conferido à mulher pelas roupas. Parece que através desses véus ela encontra um caminho para a feminilidade, inclusive em relação ao amor e a um homem, já que o investimento na imagem está muito próximo das elaborações sobre a psicologia da vida amorosa e também da feminilidade.

A roupa destacável, dobrável, aderida à pele ou desinvestida dessa, pode apertar, ser leve, esconder ou desnudar. É no trecho que colhemos da obra de outro romancista, Flaubert, que podemos também vislumbrar as marcas do significante que a roupa empresta a alguns sujeitos. As particularidades de um corpo, seus movimentos, seus cacoetes, uma perna que manca, um ombro mais baixo do que outro, um modo desleixado de usar um traje - tudo isso é denunciado pelos vincos indeléveis que se formam no tecido, como nos apresenta o trecho abaixo. É como se o corpo inoculasse sua forma singular no recorte do tecido:

Seus vestidos estavam alinhados em uma prateleira em que havia três bonecas. As duas mulheres retiravam também as saias, as meias, os lenços e os estenderam sobre as duas camas, antes de tornar a dobrá-los. O sol iluminava aqueles pobres objetos, revelando as manchas e os vincos formados pelos movimentos do corpo na roupa. O dia estava azul e quente, um melro gorjeava, tudo parecia viver uma doçura profunda (FLAUBERT, 2004, p. 40).

A roupa da personagem morta guardada no armário reaviva, para os personagens do romance, a presença do outro morto nos vincos, rasgos e nesgas feitos pelo movimento do corpo que habitava a roupa num passado próximo. É instigante pensar que os trejeitos e particularidades do sujeito trajado foram retratados por Barthes ao construir uma “semiologia do traje”, ocupando-se em descrever toda uma série de particularidades do homem em relação à sua roupa, como os esquecimentos de peças, as contravenções no uso, as adaptações sintomáticas. Ele descreveu na obra *O sistema da moda* (BARTHES, 1979) toda uma série de implicações que levariam o sujeito a imprimir na roupa um traço particular. Ou seja, esquecer de colocar uma peça de roupa, deixar um

botão aberto, usar o traje do lado avesso, trocar uma peça de roupa por outra, inadequadamente, deixar a braguilha aberta, seriam características de um sujeito, intransferíveis como o próprio sintoma.

Esse autor, além de descrever uma série de repercussões trazidas para o sujeito pelo uso da roupa, também apresenta múltiplos argumentos para justificar a afirmação de que a mulher seria uma tecelã. Essa ideia caminha na mesma direção de nossa hipótese de que a mulher usa o artifício da tela, que é a roupa para tecer um véu que sustentaria, de certa forma, sua feminilidade ali onde a roupa faz sua aparição.

Talvez essa ligação afetiva entre mulheres e o hábito de tecer tenham levado Barthes a afirmar sua posição em relação à uma mulher tecelã. No livro *Fragments de um discurso amoroso* ele afirma:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as “*chanssons de toile*” (canções das tecelãs da Idade Média), dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo *ronron* do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagens, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara, esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado (BARTHES, 1994, p. 28).

Aqui fica claro que para suportar a ausência, aquele que se declara feminino tece enquanto espera. A mulher tecendo dá forma à ausência. Ora, aqui, a ausência a que ele se refere é a do amor, do homem, ou talvez do falo, mas podemos levantar uma questão: a técnica de tecer, e a consequente transformação do fio do tempo em um véu, uma trama ou mesmo uma roupa, mantêm uma relação estreita e curiosa com esses seres que chamamos de mulheres por terem essa relação mais próxima com o vazio?

Um dos volumes do livro de Proust *Em busca do tempo perdido* se chama “A sombra das raparigas em flor”. Esse título poderia nos sugerir algo que vem exatamente da “sombra das moças”. Poderíamos dizer que, ao descrever uma mulher e suas roupas em um capítulo que remete à sombra, o escritor estivesse tentando responder à mesma pergunta que Freud (1976[1926]) fez sobre o insondável “continente negro”, termo com o qual descreveu o feminino em *Análise Leiga*. O trecho a seguir consegue descrever a protagonista com minúcias que parecem devolvê-la à luz que as sombras ocultavam. Os detalhes em Proust conferem a Sra. Swann uma “individualidade instrumental própria daquela mulher”. Isso nos levaria a mais uma de nossas questões. As mulheres que guardam na aparição dessa sombra a incerteza da própria imagem podem encontrar na escolha de um detalhe particular algo da feminilidade dependendo do uso que fazem dele? O

individual ao qual Proust se refere poderia nos apontar para o contingente que é a feminilidade. Ou seja, o detalhe pode existir ou não, ele não é algo da ordem da necessidade e se realiza como detalhe somente *a posteriori*.

Por pouco que soubesse arrumar-se para “durar” mais algum tempo desse jeito, os jovens diriam, tentando compreender seus vestidos. A Sra. Swann é toda uma época, não é mesmo? Como um belo estilo, que superpõe formas diferentes e fortifica uma tradição oculta, essas recordações incertas de casacos ou de laços, no modo de vestir da Sra. Swann, às vezes uma tendência logo reprimida para o casaco de marinheiro e até uma longínqua e vaga alusão ao “pega-rapaz”, faziam palpitar, sob a forma concreta, a semelhança inacabada com outras mais antigas que ali não se podiam achar verdadeiramente realizadas pela costureira ou pela modista, mas nas quais se pensava sem parar, e envolviam a Sra. Swann de algo nobre [...]. (PROUST, 2006, p. 473).

Existe uma tentativa de o autor descrever a senhora Swann por intermédio de seu traje. Ela possui, segundo ele, um estilo que é capaz de fortificar uma tradição oculta, ou seja, talvez o que a mulher guarda de aproximações com a natureza das sombras possa ser dissipado pela escolha de um mero detalhe. É isso que parece fazer com que a senhora Swann (ou seja, não há semelhança com nada que se refira a outras épocas ou outras mulheres) tenha algo que era da ordem de um traço somente seu. Esse traço nos remete ao detalhe, noção que apresentamos agora para descrever o que queremos demonstrar em relação ao feminino. Ou seja: de que a contingência do detalhe pode ser um tratamento possível para o feminino.

O OBJETO INESSENCIAL

Nem se lembrava de que pudesse ser mulher para alguém e que tivesse do seu sexo outra coisa além das saias. E, além disso, quem mais havia ali (FLAUBERT, 2004, p. 104).

A figura do detalhe foi apresentada nos textos de alguns autores importantes como Barthes, Freud, Proust e Miller. Embora alguns desses autores venham de lugares distintos, isso não nos impede de relacionar suas elaborações sobre o conceito de detalhe que pretendemos abordar. Essa figura de detalhe foi decantada de vários textos da psicanálise freudiana e lacaniana e da literatura, até que se pudesse extrair um conceito das construções elaboradas sobre esse tema pelos diversos autores citados.

Nos livros *Imagem e Moda* e *Sistema da Moda*, teremos descrições importantes sobre a natureza do detalhe tecidas por Barthes (1979, 2005) quando ele apresenta suas conclusões sobre roupa e moda. Entretanto, como afirmado, encontramos também algumas citações em Proust, no livro *Em busca do tempo perdido*, descrevendo o papel que teria o detalhe no todo encarnado na imagem pela aparição da vestimenta. O seminário *Divinos detalhes*, de Jacques Alain-

Miller também apresenta uma série de repercussões sobre esse mesmo tema em relação à psicanálise e ao sujeito. Não poderíamos deixar de citar, também, a exposição de Freud (1976[1914]), sobre esse conceito, em seu ensaio *Moisés de Michelangelo*, onde ele descreve uma afinidade entre o detalhe e o que seria uma análise. Iniciaremos por Freud e depois passaremos pelos outros autores.

Em setembro de 1901, no momento em que Freud foi visitar a obra *O Moisés de Michelangelo* a natureza do detalhe também foi alvo de sua especulação. O psicanalista se intrigou com a postura da figura representada na escultura de mármore. Utilizando-se do estudo dos detalhes da obra, Freud debruçou-se sobre dois aspectos insuficientemente explicados pelos críticos de arte - a postura da mão direita e a posição das Tábuas da Lei na estátua esculpida por Michelangelo. Ele teceu minuciosos comentários sobre a maneira bizarra como Moisés segurava a própria barba e também a forma como as Tábuas da Lei foram concebidas de cabeça para baixo e ligeiramente apoiadas sobre o acento de pedra onde Moisés estava. Essas observações levaram Freud a pensar que a figura expressava claramente a ideia de continuidade de um movimento executado anteriormente e não de um acontecimento anterior a um acesso de fúria. Assim, Moisés teria dominado seu impulso, ao se lembrar da importância de sua missão.

A figura guardava, segundo a análise freudiana, uma divisão em três tempos. À medida que nossos olhos percorrem a estátua, de cima para baixo, a figura apresenta três estados emocionais distintos. As linhas do rosto refletem os sentimentos que predominaram; o meio da figura mostra os traços do movimento reprimido; e o pé ainda permanece na atitude da ação projetada. É como se a influência de uma força controladora houvesse avançado de cima para baixo. A posição do braço esquerdo, a repousar a mão suavemente ao mesmo tempo em que acaricia delicadamente a barba, fora explicada como se ela quisesse neutralizar a violência com que a outra mão havia maltratado a barba alguns instantes antes, talvez porque guardasse um estranhamento de intenções em relação à obra como um todo.

É, portanto, no detalhe desse fragmento, que o psicanalista apoiará suas especulações. Pode-se dizer que Freud “se perdeu no detalhe” e que este ganhou, nesse momento, um estatuto de importância maior do que a obra como um todo.

O detalhe dispensa o todo, ou melhor, destaca-se dele como elemento dissonante, mas significativa, prontamente oferecido às novas construções. Freud lembra a importância de Ivan Lermolieff, um professor de arte russo que revolucionou o mundo da arte através de sua técnica inovadora de reconhecimento da autenticidade de uma obra. Segundo Lermolieff, a distinção entre o original e a cópia deveria ser buscada, não no aspecto global da obra de arte, mas nos detalhes de menor importância, como, por exemplo, na representação das unhas e dos lóbulos da orelha. Para Freud, a técnica desenvolvida por Lermolieff guardava uma semelhança interessante com a técnica psicanalítica devido ao aspecto minucioso da escuta. O analista não se atém ao todo e somente apreende, pela prática da atenção flutuante, o que há de mais detalhado na fala do analisante. Quanto a esse método, Freud é muito incisivo ao afirmar:

Muito antes de ter tido qualquer oportunidade de ouvir falar em psicanálise, soube que um conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff, provocara uma revolução nas galerias de arte da Europa, colocando em dúvida a autoria de muitos quadros, mostrando como distinguir com certeza as cópias dos originais e criando artistas hipotéticos para obras cuja suposição anterior de autoria fora desacreditada. Conseguiu isso insistindo em que a atenção deveria ser desviada da impressão geral e das características principais de um quadro, dando-se ênfase à significação de detalhes de menor importância, como o desenho das unhas, do lóbulo de uma orelha, de auréolas e de outras trivialidades não consideradas que o copista desdenha imitar e que, no entanto, cada artista executa à sua maneira própria e característica. Parece-me que seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações (FREUD, 1976[1914], p. 207).

A própria *práxis* analítica tem seu substrato na natureza ínfima do detalhe. A fala de um paciente em análise não é apreendida pelo analista, senão pelo detalhe. A atenção flutuante mantém com o todo que a fala do paciente representa uma relação parcializada, não se atendo ao todo, mas sim ao detalhe, ao significativo, a uma palavra em relevo. A técnica analítica é o próprio exercício do uso do detalhe.

Passando para Barthes, vimos que o que está posto em causa, em relação ao detalhe do vestuário, é uma certa significação do corpo, visto que: “O homem vestiu-se para exercer sua atividade significativa” (BARTHES, 2005, p. 364), então há algo de particular na escolha de cada sujeito diante da sua vestimenta.

O vestuário pode ser submetido a uma série de comutações e para cada X na função-roupa teremos como resultado uma nova roupagem. O X desta questão é um número infinitesimal de detalhes. Pequenos e tão inúteis detalhes podem ser escolhidos no infinito – lá onde talvez pudéssemos dizer algo da mulher. Elemento de importância física pequena, no todo, o detalhe é o que, ocupando pouco espaço e volume, modifica, harmoniza, brilha, anima a estrutura de um vestuário, algo que podemos chamar de um nada:

O detalhe implica dois temas constantes e complementares: a singeleza e a criatividade. A metáfora exemplar aqui é o grão, ser ínfimo de onde sai uma colheita. É um grão de nada e eis todo um traje penetrado pelo sentido de Moda: um pequeno nada que muda tudo, esses *nadas* que falam tudo, um detalhe vai mudar as aparências. Ao dar um grande poder semântico ao nada a moda, sem dúvida, outra coisa não faz que seguir seu próprio sistema, cujas matrizes e cadeias têm precisamente o encargo de irradiar o sentido através dos materiais inertes, o detalhe é um

núcleo irradiante. O detalhe é um nada que pode significar tudo (BARTHES, 1979, p. 230).

O detalhe é elemento barato, mas vital em uma toalete. É ele que pode desviar uma mulher do destino de se vestir como a outra mulher. No detalhe ela pode se diferenciar – ali há algo, um “não-sei-quê”, um jeito que faz a diferença. O elemento destacado do todo – um bolso, uma gola de paetê, uma corrente caída na altura das costas, um rasgo na calça, uma bijuteria – são esses ínfimos objetos que detêm o poder da significação.

Em *Imagem e Moda*, Barthes (2005, p. 297) nos pergunta: “Aplicar botões de couro é atribuir um sentido novo a um paletó?” Acredita-se que sim, que o detalhe dá sentido a uma vestimenta, esta que se apresenta como uma língua elaborada, cujos significados são oníricos e irrealis.

A moda atribuiu, em todo tempo, poder cada vez maior à simples presença de um elemento, por menor que ele fosse. Mas, ao contrário do que pode se pensar, quanto mais infinitesimais as doses do detalhe, mais forte sua ação venenosa. A economia psíquica fixa-se em um elemento muitas vezes sutil e trivial de uma lembrança encobridora: “o detalhe é a *economia geral* do vestuário” (BARTHES, 2005, p. 341, grifo nosso).

O OBJETO *A*

Nesse momento, podemos, a partir da expressão “economia geral”, levantar a questão do objeto *a* que seria, tanto causa do desejo, quanto condensador de gozo, dependendo do ângulo de análise escolhido na avaliação da função do objeto perdido na história de cada sujeito.

Há uma série de reencontros com esse objeto nos sucessivos substitutos que o sujeito organiza para si em seus deslocamentos simbólicos e investimentos libidinais imaginários. O detalhe nos coloca diante desse objeto que guarda condensadamente a economia libidinal do vestuário. Ele, inclusive, é um objeto que direciona o olhar para um ponto fixo nas extremidades do corpo. Diferentemente da estranha fluidez do tecido da roupa, ele reserva a seu usuário uma natureza geralmente sólida e consistente implantada em alguma borda do corpo, orelha, cabeça, tornozelo, dedos, pescoço.

Mais uma vez a natureza do detalhe nos salta aos olhos. Podemos nos lembrar que Freud nos adverte que a primeira coisa que fazemos quando olhamos para uma pessoa é discernir se ela é homem ou mulher. Muitas vezes fazemos isso observando os caracteres sexuais ou a sexualidade implícita nas roupas. Embora os trajes atuais encerrem a qualidade de vestir homens e mulheres sem fazer a diferença numa primeira visada: “A moda conhece bem a oposição entre feminino e masculino. De fato, entre os dois vestuários os signos diferenciais são extremamente raros, e sempre situados no nível do detalhe (por exemplo, o lado do fechamento das roupas)” (BARTHES, 1979, p. 244). Entretanto, a roupa

conhece bem a diferença sexual, pois ela guarda, no detalhe, a distinção entre os sexos. A camisa dos homens distribui os botões ao lado direito do corpo, enquanto que na *chemisie* das mulheres eles são colocados do lado oposto.

Detalhe é a noção que pertence a uma série sem fim no inventário de gêneros: achados, complemento, grão, ideia, requinte, índice, acento, brincadeira, brotinho, nada. O detalhe, como acrescenta Barthes em uma nota de rodapé, é o detalhe do texto, é “encarecer o nada, sutilizá-lo até o inefável que é a própria metáfora da vida” (BARTHES, 2005, p. 230). O detalhe é da ordem de uma contingência, ele pode estar lá ou não, ele é deliciosamente desnecessário, praticamente inútil. Como ele não serve para nada, é um índice que encarna a qualidade de um objeto que pode ser perdido ou encontrado dependendo somente do estilo de cada uma. O estilo é o que demonstram, de certa forma, os textos de Flaubert e Proust, que marcam, sempre, que a literatura do romance permite as marcas indelévels do corpo no que se veste.

Junto com Flaubert, Proust talvez tenha percebido algo que colocava o sujeito em primeiro plano, mesmo por trás das vestes. Um corpo não seria somente um cabide, como vemos no caso das modelos de hoje, que devem demonstrar, quase sempre, a maior das apatias e o semblante sem nenhuma expressão para que a roupa tenha vida e sobressaia mais do que elas. Nesses trechos abaixo, deparar-nos-emos com o contrário disso, são corpos que animam, e mais do que isso, que imprimem com vigor uma marca na matéria do tecido. Aqui, pedaços de pano se entregam ao vigor visceral de um corpo tomado por um sujeito que se movimentava, fala, sente e reflete seu estado de ânimo no próprio tecido:

As linhas verticais das franjas e as curvas dos tecidos tinham cedido o posto à inflexão de um corpo que fazia palpitar a seda, como a sereia faz arfar as ondas, e dava à percalina uma expressão humana, agora que se libertara como forma organizada e viva, do longo caos do envolvimento nebuloso das modas destronadas (PROUST, 2006, p. 473).

Em Proust, o detalhe é apresentado como algo que não é útil, mas que, a despeito disso e mesmo por isso, é um traço de cada uma das mulheres que o escolhe:

Quando, à noite, sem poder trabalhar e estando seguro de que Gilberte se achava no teatro com as amigas, eu ia sem avisar à casa dos pais dela; muitas vezes eu encontrava a Sra. Swann vestindo um elegante *déshabillé*, cuja saia, de belos tons sombrios, vermelho-escuro ou alaranjado, cores que pareciam ter um sentido especial porque já não estavam na moda, era obliquamente atravessada por uma faixa ampla e perfurada, de renda negra, que lembrava os volantes de antigamente. [...] a Sra. Swann entreabria mais ou menos a gola da jaqueta, conforme o calor que sentia enquanto andava, de forma que aparecia a gola denteada de sua blusa bem como a vislumbrada lapela de um ausente casaco sem

mangas, semelhante a um dos que usara alguns anos antes e que lhe agradava tivessem as bordas ligeiramente picotadas; e sua escocesa - pois permanecia fiel ao tipo escocês, mas suavizando de tal modo os tons que quase poderíamos acreditar que se tratava de um desses tafetás furta-cor que eram a última novidade - trazia-a atada de um tal modo sob o queixo, sem que se pudesse ver de onde saía, que inevitavelmente a gente pensava naquelas fitas de chapéu já em desuso. Por pouco que soubesse arrumar-se para “durar” mais algum tempo desse jeito, os jovens diriam, tentando compreender seus vestidos: “A Sra. Swann é toda uma época, não é mesmo?” Como um belo estilo, que superpõe formas diferentes e fortifica uma tradição oculta, essas recordações incertas de casacos ou de laços, no modo de vestir da Sra. Swann, às vezes uma tendência logo reprimida para o casaco de marinheiro e até uma longínqua e vaga alusão ao “pegarapaz”, faziam palpitar, sob a forma concreta, a semelhança inacabada com outras mais antigas, que ali não se podiam achar verdadeiramente realizadas pela costureira ou pela modista, mas nas quais se pensava sem parar, e envolviam a Sra. Swann de algo nobre - talvez porque a própria inutilidade daqueles adornos fazia com que parecessem corresponder a uma finalidade superior ao utilitário, talvez por causa do vestígio dos anos passados que se conservara, ou ainda devido a uma espécie de individualidade instrumental própria daquela mulher, e que dava a seus mais diversos vestidos um ar de família. Sentia-se que ela não se vestia apenas para a comodidade ou adorno do corpo; envolvia-se na sua toalete como no aparato fino e espiritualizado de uma civilização (PROUST, 2006, p. 473).

No trecho anterior, a protagonista da cena passa soberana sobre o olhar do homem que narra a história, comovendo seus sentidos. O que nos interessa sobremaneira nesse relato é que ele percebe que os adereços da Sra. Swann não são objetos que guardam a qualidade trivial da vida útil. Eles são, como diz o autor, o que ele mesmo apresenta como vestígio. É seguindo esse rastro deixado por Proust e por muitos homens da literatura que tentaremos tratar o que, na toalete humana, pode marcar uma diferença, trazendo às margens desse ato simples e casual de se vestir, toda uma série de nuances do próprio sujeito trajado.

O vestígio, a célula, o índice, o traço, o fragmento, ou melhor dizendo, o detalhe, é o que aponta para um tratamento do que em relação à feminilidade poderíamos chamar de gozo. Se há, por um lado, a roupa apelidada curiosamente por Lacan (1991[1959]) de *falo-pano*, em *A Ética da Psicanálise*, então, sobre ou sob a mesma, nos intervalos de uma costura e outra, ou até mesmo em um litoral qualquer, nas bordas do corpo, nosso olhar é capturado por um mero detalhe. Sobre esse pequeno ponto irradiante, ínfimo e inútil detalhe, suspeitamos existir algo que se apresenta em toda sua natureza como o lugar onde se pode vislumbrar

uma condensação de gozo. O detalhe teria a função da pinta – direcionar o olhar para um ponto sobre o qual nosso olhar se perde – a este lugar chamamos de lugar do desejo, onde podemos encontrar o objeto *a*.

Em 1989, Miller apresenta o seminário *Divinos detalhes* e esses escritos nos colocam diante da noção de detalhe. Ele apresenta, em uma breve exposição no início do seminário, questões que podem ser levantadas em relação a este tema. O autor apresenta o título que escolheu para o seminário, dizendo-nos que tomou de empréstimo a expressão “divinos detalhes” de um texto que foi escrito como prefácio para um livro de estudos literários e, principalmente, para comentar o caso de Madame Bovary. A minúcia com que seu *chignon*¹ foi desenhado e explicado com a configuração exata fez com que a expressão *divinos detalhes* tivesse um lugar de destaque no livro.

Então, no decorrer do texto, ele acrescenta que o detalhe não possui lá uma boa reputação, pois a frase que conhecemos bem nos adverte que se não tivermos muita atenção “podemos nos perder nos detalhes”. Eles são, de certa forma, difamados como a mulher também é, são uma espécie de perdição para os sentidos do homem. É comum escutarmos: “quero saber tudo, nos mínimos detalhes” ou o contrário, “me poupe dos detalhes sórdidos”. O que causa espanto é que o detalhe possui um valor que não condiz com o seu tamanho naturalmente reduzido. E isso nos faz concluir que um mero detalhe vale mais do que o todo.

Etimologicamente a palavra detalhe significa talhar um pedaço, ou seja, isso quer dizer que estamos diante de um corpo despedaçado, parcializado; seu correspondente na psicanálise poderia ser corporificado pelos objetos parciais. E, nesse momento, devemos nos lembrar que esse é o modo de operação das pulsões e também a forma como o amor fetichista masculino apreende a mulher – por pedaços de corpo e não pelo todo. O *objeto a*, parcializado, surge exatamente nesse momento em que Miller o caracteriza como um apêndice do corpo, mas um apêndice sublimado devido à sua conexão com a falta.

O detalhe, o corte de um pedaço do todo e o corpo que se faz em pedaços, também pode nos remeter à castração. A aceitação desse corte feito sobre o todo é a própria aceitação da falta. A experiência que Freud nos apresenta, quando fala sobre a castração, nos remete ao detalhe quando ele escreve que a menina e o menino são muito parecidos, senão por um pequeno detalhe – o falo.

Depois de Freud, caminhando junto aos escritos lacanianos, podemos avizinhar o conceito de detalhe ao de gozo. O detalhe é a condensação desse gozo que não serve para nada. O detalhe é um nada que pode ser destacável do corpo assim como o objeto *a*. Ele é também o que causa o desejo. O detalhe é o que num mapa faz nosso olhar se dirigir à proximidade microscópica até que nossa visão se coloque diante de um precipício sem fim. Pois o detalhe da Moda é a roupa, o da roupa é o tecido, o do tecido é a trama, o da trama é o fio, e esse fio nos leva pelo caminho da linguagem transcrita pelo dito popular que nos adverte: “Não vá se perder nos detalhes”.

Em minha opinião, é difícil que uma mulher adquira, antes do 25 anos, a ciência enciclopédica dos nadas, o entendimento dos arranjos, das grandes pequenas coisas, as músicas da voz e a harmonia das cores, as diabruras angelicais e as astúcias inocentes, a linguagem e o mutismo, a seriedade e as brincadeiras, o brilhantismo e a estupidez, a diplomacia e a ignorância, que constituem a *femme comme il faut*. (BALZAC, 2006, p. 105).

É fundamental para nosso trabalho trazer à tona a natureza desses nadas a que se refere Balzac (2006) em seu livro de título curioso - *Estudos de mulher*. Ele faz um estudo de quatro mulheres nesse romance e chega a anunciar, diversas vezes, com a expressão “*femme comme il faut*”, que uma verdadeira mulher é aquela que “está à vontade em suas vestes e nada a incomoda”. Sabemos que não seria possível um estudo de mulher, pois o título de Balzac o trai, enquanto a ilustração da capa nos apresenta a direção da verdade. Na capa está a ilustração de três mulheres que só podem ser contadas uma a uma. O estudo de mulher é um estudo particular de cada uma.

O nosso trabalho pretendeu descrever o que é o detalhe, pois, como hipótese discreta, acreditamos que a roupa e a moda apresentam uma saída fálica para algumas mulheres, mas o detalhe é essa figura de um “quase nada” que faz um corte na linearidade desse traje tão aclamado pelos escritores. Ou seja, é o detalhe que faz surgir algo para além do falo, remetendo a feminilidade à sua própria criação. Cada mulher dá à sua vestimenta uma cor, um comprimento, um jeitinho e assim cria algo de singular. O conceito de detalhe se coloca como um objeto pequeno, ínfimo, mas que, por outro lado, a despeito de sua importância física, faz toda a diferença, principalmente quando se fala de mulheres e roupas.

É curioso que seres insignificantes como os detalhes sejam habitados por uma dialética tão sutil e isso nos leva a outras questões. Não é raro que nos deparemos com duas apresentações contrárias do conceito de detalhe: “Você se esqueceu de um mero detalhe” nos faz acreditar que o detalhe tem toda importância, mas a recomendação, “Não se atenha aos detalhes”, nos leva, pelo contrário, a acreditar que o detalhe nesse caso vale pouco e que ele guarda minúcias que não são tão importantes para a compreensão do todo. Essa natureza paradoxal do detalhe nos remete novamente à própria descrição nas tábuas da sexuação da mulher apresentadas por Lacan (1985[1972]) no Seminário XX. Por um lado, temos a mulher submetida ao falo e, por outro, reenviada a um gozo que escapa a qualquer significação. Segundo Lacan (1998[1966], p. 735): “a sexualidade feminina surge com um esforço de um gozo envolto em sua própria contiguidade (da qual toda circuncisão talvez indique a ruptura simbólica)”. O detalhe é algo que se apresenta diante dessa contiguidade, podendo se colocar como um objeto que encarna a proliferação significativa e, nesse sentido, também encarnando a propriedade que possuem os objetos da cadeia significativa na lógica fálica, ou mesmo, na contramão disso, promovendo um corte que reserva ao todo fálico uma ruptura. E é nesse sentido (do inessencial) que estamos seguindo, voltando nosso olhar em direção à feminilidade

O detalhe que encarna a mesma inessencialidade do *objeto a*, apresenta à mulher uma saída para apartar-se da exigência fálica. A mulher, entretanto, pode se colocar como o representante do falo e essa é uma das formas como um homem pode satisfazer-se com ela. O detalhe é o que pode de certa forma desalojá-la desse lugar, pois ele é a materialização do nada: “O detalhe de uma indumentária já nem é mais um objeto concreto, ainda que diminuto, é uma maneira, muitas vezes sutilmente disfarçada de romper com a unidade do vestuário, de deformá-lo, de subtrai-lo a valores” (BARTHES, 2005, p. 348). O detalhe deforma, e subtrai algo do todo, deixando cair o que causa o desejo – o objeto a.

É nesse caminho apontado pelo detalhe que está toda a repercussão da feminilidade entre sensibilidade e ausência: “Entre uma pura ausência e uma pura sensibilidade” (LACAN, 1998[1966], p. 742). A sensibilidade fica a cargo do falo e de tudo que pode entrar no lugar de significante, como, por exemplo, a roupa. E o detalhe parece figurar, por outro lado, no lugar da ausência. A mulher na contingência do feminino apresenta uma afinidade com o que Lacan chamou de desdobramento – entre o todo fálico e o não-todo.

No livro *A soberania do inútil*, inicialmente, Teixeira (2007) parece sugerir a importância de tudo aquilo que para nós parece, à primeira vista, não servir para nada. Os detalhes da feminilidade são essa coleção de “nadas”. Pouco ou nenhum valor acrescentam para os aparatos significantes dos quais lançamos mão a todo instante, mas apontam uma saída pela via da delicadeza, pela inscrição de um traço, de um estilo próprio que pode ser reconhecido menos pelo conteúdo, e mais pela força de sua expressão. Quando escuta o relato de um paciente, o psicanalista leva mais a sério a expressão contida, o afeto recalcado do que o conteúdo manifesto do que ele diz. Sabe-se que, onde o afeto incide, existe algo por detrás.

A feminilidade apresenta uma afinidade com a questão do estilo, pois apresenta um caminho muito singular. O estilo aparece *a posteriori*, ele não é algo que se persegue, muito menos algo que se constrói – ele é contingente. O escritor não busca o seu estilo, ele se revela para ele em um golpe de surpresa. Por isso, a feminilidade não tem uma roupagem única ditada pela moda, pois a mulher não pode ser vestida, nem falada por inteiro. Entretanto, o estilo presente na repetição, ao longo do tempo, de um pequeno detalhe, marca a presença de várias feminilidades, cada uma atesta o encontro contingente com algo surpreendente para o próprio sujeito.

Se for possível brincar com a língua, assim como Lacan apontou em seu trajeto, o *detail* é o que faz o *tail*. O *tail* é o corte que curiosamente se insere na palavra francesa *detail*. É ele que parece fazer a fenda no todo fálico. O *não-todo* pode, talvez, ser atingido pelo que não está dado, mas pelo que pode ser criado, construído por cada mulher. Se a coisa da roupa, para Lacan, passa sempre por um travestimento, a eleição de um detalhe da vestimenta pode passar por um ato de encontro com o estilo próprio. Esse que não se cria nem se procura, mas que acontece como contingência, e como diria Picasso: “Eu não procuro, acho” (LACAN, 1998[1964], p. 14).

NOTA

¹ Penteadado feminino no qual os cabelos são enrolados sobre a cabeça ou a nuca.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BALZAC, H. *Estudos de Mulher*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BARTHES, R. *Sistema da Moda*. São Paulo: Nacional, 1979.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARTHES, R. *Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, S. *O Moisés de Michelangelo* (1914). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Edição Standard Brasileira.

FREUD, S. *Feminilidade* (1933). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Edição Standard Brasileira.

FREUD, S. *Análise leiga* (1926). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Edição Standard Brasileira.

FREUD, S. *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Edição Standard Brasileira.

FLAUBERT, G. *Três contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LACAN, J. *O seminário: mais ainda* (1972). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985. Livro 20.

LACAN, J. *O seminário: a ética da psicanálise* (1959). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. Livro 7.

LACAN, J *O seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. Livro 11.

LACAN, J *Escritos* (1966). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

LACAN, J. *O seminário: a angústia* (1962). Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. Livro 10.

MILLER, J. *Os divinos detalhes*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: a sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2006.

STALLYBRAS, P. *O casaco de Marx*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TEIXEIRA, A. *A soberania do inútil*. São Paulo: Annablume, 2007.

Recebido em: 04 de agosto de 2009

Aceito em: 31 de julho de 2013